

Gisela Rosenthal (Lissabon)

Portugiesische Kunst im 20. Jahrhundert

Einleitung

Zur portugiesischen Kunst des 20. Jahrhunderts existiert im deutschsprachigen Raum keine systematische Darstellung.¹ Als Koordinaten zur aktuellen Kunstszenen präsentiert der folgende Text deshalb einen Überblick über die Entwicklung der Malerei und Skulptur Portugals seit der frühen Moderne. Dabei geht es eher um die Herausarbeitung der allgemeinen Tendenzen als um die Nennung und Zuordnung einzelner Künstler und Werke. In Portugal selbst hat die kritische Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mit den Studien José Augusto França (França 1954 und 1967), eines Schülers von Pierre Francastel, eingesetzt. Seine erste Gesamtwürdigung der Kunst zwischen 1911 und 1981 (França 1974) gilt in vielen ihrer Bewertungen und Einordnungen noch heute als Referenzwerk. Rui Mário Gonçalves (Gonçalves 1980) leistete 1983 die chronologische Aufarbeitung bis 1980. Erst die folgende Generation von Kunsthistorikern, die im eigenen Land am 1976 gegründeten Kunsthistorischen Institut der Neuen Universität Lissabon studiert hatte, institutionalisierte die Kunstkritik in den wichtigsten Tages- und Wochenzeitschriften und publizierte ab 1986 neue Gesamtdarstellungen und Monographien zur Kunst Portugals im 20. Jahrhundert.²

Der kurze Aufbruch der Moderne

Den symbolistisch und futuristisch inspirierten Werken und Aktionen der Moderne, mit denen die Maler Almada Negreiros (1893-1970) und Santa Rita (1889-1918) und die Dichter Fernando Pessoa und Mário Sá-Carneiro um 1915 das konservative, bürgerliche Publikum der portugiesischen Hauptstadt aufschreckten, fehlte in der einem «sentimentalen Naturalismus» (da Silva 1991: 109) verpflichteten

¹ Die Ausstellung «Arte Portuguesa / Portugiesische Kunst 1992» gab eine erste Übersicht über die Kunstproduktion der siebziger und frühen achtziger Jahre. Katalog: Kunsthalle Dominikanerkirche Osnabrück; Text: Rui Mário Gonçalves, Vista Point Verlag 1992.

² Melo / Pinharanda (1986); Almeida (1993); Silva (1991: 99-128); Silva (1995: III, 369-405); Pinharanda (1995); Carlos (1995).

Kunstszene Lissabons der Nährboden. Die beiden avantgardistischen Zeitschriften der Künstler, *Orpheu* und *Portugal Futurista*, lösten einen Skandal aus, kamen jedoch in einem Milieu ohne Tradition kunstkritischer und ästhetischer Auseinandersetzungen über die Publikation der zweiten Nummer nicht hinaus. Ebenso folgenlos für die portugiesische Malerei blieb Amadeo Souza Cardosos (1887-1918) genialer Durchmarsch durch die fragmentarisierenden Formsprachen der zeitgenössischen Malerei. Zwischen 1906 und 1914 verkehrte er in Paris in avantgardistischen Künstlerkreisen und stellte im eigenen Atelier zusammen mit seinem Malerfreund Amadeo Modigliani aus. Nachdem der Krieg ihn zur Rückkehr in sein abgelegenes nordportugiesisches Heimatdorf gezwungen hatte, gelang ihm in den folgenden Jahren mit der Integration folkloristischer Elemente eine eigenständige Synthese kubistischer und expressionistischer Formexperimente. Die Ausstellung seiner Bilder in Porto und Lissabon stieß 1916 bei Publikum und Künstlerkollegen auf völliges Unverständnis. Nur Almada Negreiros erkannte in seiner Malerei «die erste Entdeckung Portugals im 20. Jahrhundert» (França 1974: 94). In Amadeos letzten, unter dem «Paradigma völliger Isolierung» (Almeida 1993: 36) entstandenen Werken fand er fernab von den europäischen Kunstzentren zu Formen und Kompositionsprinzipien, die wenig später den Dadaismus bestimmen sollten. Wie die Präsenz seiner Pariser Malerfreunde Sonja und Robert Delaunay, die sich im Krieg nach Portugal zurückgezogen hatten (1915/1917), blieb auch Souza-Cardosos komplexes Werk im akademischen Milieu des Landes ohne Einfluß. Nach dem frühen Tod der wichtigsten Protagonisten des avantgardistischen Zwischenspiels (Sá-Carneiro starb 1916, Amadeo Souza-Cardoso 1918 und Santa Rita nahm sich im selben Jahr das Leben) und der Abreise der Delaunays verließ auch Almada Negreiros die portugiesische Hauptstadt. 1919/20 machte er sich in Paris mit den neuesten Kunstströmungen vertraut, und von 1927 bis 1932 gehörte er in Madrid zum Zirkel der spanischen Avantgarde um Gomes de la Serna.

Ideologische Gängelung und politische Isolation

Bald nach dem Ende der kurzlebigen Republik (1910-1924) setzte mit der Machtübernahme Salazars die ideologische Gängelung und politische Isolation der portugiesischen Kulturszene ein. Jahrzehntelang lähmte sie die Entwicklung einer eigenständigen, im natürlichen Austausch mit den internationalen Bewegungen wachsenden Kunst. Nach dem Vorbild des faschistischen Italiens vereinnahmte ab 1933 ein «Nationales Propagandasekretariat» unter Leitung des avantgardistisch orientierten António Ferro alle Ansätze der Moderne für Repräsentationszwecke der Diktatur. Nur vereinzelt und am Rande der mit offiziellen jährlichen Ausstel-

lungen, Großveranstaltungen und Staatsaufträgen durchorganisierten Kunstszenen gelangen folgerichtige, unabhängige Künstlerlaufbahnen, die sich gegen «die ästhetische und ethische Übereinstimmung der meisten Künstler mit dem Regime» (Almeida 1993: 71) wehrten. Bernardo Marques (1888-1962) und Mário Eloy (1900-1951) widerstanden der offiziellen nationalen Glorifizierung mit Anleihen an die expressionistische Sozialkritik eines Georg Grosz oder Karl Hofer und die Neue Sachlichkeit, deren Arbeiten sie bei Berlinaufenthalten vor 1933 kennengelernt hatten (siehe auch Rosenthal 1994). Im portugiesischen Kontext blieben ihre Werke wie die expressionistisch-phantastischen Bilder und Zeichnungen Júlio Reis Pereiras (1902-1988) und das «einzigartige Formabenteuer» (Almeida 1993: 82) des nordportugiesischen Malers Dominguez Alvarez (1906-1942) bis zum Ende der dreißiger Jahre Ausnahmen. Selbst Almada Negreiros' internationale Formensprache verwässerte in seinen zahlreichen Auftragsarbeiten durch die Integration nationalsentimentaler Elemente. Der Beitrag des talentierten Zeichners trug viel zur Entwicklung eines bis in Design und Architektur durchstilisierten Programms politischer Propaganda mit progressivem ästhetischem Anstrich bei. Erst in den großen Freskenzyklen der Lissabonner Seebahnhöfe distanzierte Almada Negreiros sich vom offiziellen Kurs. Die kubistisch-geometrische Gestaltung alltäglicher Lissabonner Szenen und populärer Legenden der Wandbilder spiegeln die Ohnmacht und Isolation des Landes wider (siehe auch Rosenthal 1993). Das Regime verstand die implizite Kritik und hätte «einige der wenigen Meisterwerke der portugiesischen Kunst» (França 1974: 333) um ein Haar noch vor ihrer Übergabe an das Publikum 1949 zerstören lassen. Die Bildhauerei, die seit 1928 im Zyklus der großen, öffentlichen Denkmalaufträge zu einer Verherrlichung nationaler Helden verkam, in der sich modernisierende Formulierungen zu einem ständig wiederholten Repertoire verfestigten, wurde völlig von den ästhetischen und praktisch-technischen Neuerungen der Moderne abgeschnitten.

Positionen des Widerstands

Gegen die «bewußte oder unbewußte Falschheit der Anhänger der Moderne»,³ die sich in den Dienst der offiziellen Kulturpolitik stellten, rebellierten 1940 als erste António Pedro (1909-1966) und António Dacosta (1914-1990). Ihre surrealistischen Bilder, die sie in einem Möbelgeschäft zeigten, waren die einzige Gegendemonstration zur offiziellen Großveranstaltung «Ausstellung der portugiesischen Welt», einer Selbstbeweihräucherung nationaler, längst vergangener Größe des

³ Der Schriftsteller José Régio, in: Almeida (1993: 72).

portugiesischen Imperiums, an der sich 43 Maler und Bildhauer beteiligten. Zusammen mit Cruzeiro Seixas (*1920) und Mário Césariny (*1923) bildeten die Surrealisten ab 1947 den einen Flügel der Opposition gegen eine Moderne, die als «für das Ausland bestimmte Fassade der Nationalität»⁴ mißbraucht wurde. Auf der anderen Seite organisierten sich junge, talentierte Neo-Realisten unter Führung von Júlio Pomar (*1928), Marcelino Vespeira (*1925) und Júlio Resende (*1917), die sich in diesem Jahrzehnt der gewalttätigen, ideologischen Konfrontation an der einzigen organisierten politischen Gegenkraft, der im Untergrund arbeitenden Kommunistischen Partei, orientierten. Zu ihren Vorbildern zählten der Brasilianer Portinari und die mexikanischen Freskomaler Orozco, Rivera und Siqueira. Schließlich experimentierten in Porto und einigen Provinzstädten seit Mitte der vierziger Jahre einige unabhängige Maler mit den Formen einer geometrischen Abstraktion. Neben Joaquim Rodrigo (1912-1996), Nadir Afonso (*1920) und dem Bildhauer Jorge Vieira (*1922) war es vor allem Fernando Lanhas (*1927), der ein eigenes, ganz auf die Erkundung einer organischen Plastizität von Formen und Farben konzentriertes, ästhetisches System entwickelte. Bis in die sechziger Jahre schwelten die Polemiken unter den oppositionellen Künstlern, mit denen sie neben politischen Konfrontationen auch den sogenannten «Realismusstreit» der Pariser Intellektuellen der Vorkriegszeit austrugen.

Anschluß an die europäischen Formsprachen

1950 hatte Salazar mit der Entlassung des Chefpropagandisten António Ferro der «Blütezeit» der Kunst als Selbstdarstellung des Regimes ein Ende gesetzt. Er hielt die Mitarbeit der Künstler nicht nur für entbehrlich, er mißtraute ihnen ganz offensichtlich aufgrund ihrer wachsenden Opposition. Zensurmaßnahmen und Übergriffe der PIDE (politische Polizei) waren seit 1947 in den unabhängigen Ausstellungen an der Tagesordnung. Eine Aufweichung und allmähliche Demokratisierung der künstlerischen Formsprachen und der konsequente Abbau der Polarisierungen zwischen surrealistischen, neo-realistischen und abstrakten Tendenzen ließ sich erst in der «2. Ausstellung zeigenössischer portugiesischer Kunst» von 1961 ausmachen. Von der fünf Jahre zuvor gegründeten Privatstiftung Calouste Gulbenkian organisiert, bestätigte sie die wichtige Rolle dieser Institution, die Kunst und Künstler ohne politische Rückversicherung förderte. Paula Rego (*1935), die seit kurzer Zeit in England arbeitete, Joaquim Rodrigo und der Bildhauer João Cutileiro (*1937) zeigten damals die eindrucklichsten Beispiele für eine «Rückkehr» zur Figuration, die alle illustrativen und erzählerischen Momente

⁴ António Ferro, in: Silva (1995: 390).

verwarf und in der Integration abstrakter Elemente die Antagonismen zwischen Abstraktion und Figuration zu überwinden suchte. Stimulierend für diesen zweiten portugiesischen Start in die Moderne war die Verleihung des großen Preises der Biennale von São Paulo (1961) an Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992). Die seit 1930 in Paris lebende, den abstrakten Tendenzen der École de Paris nahestehende Malerin (siehe auch Rosenthal 1997) hatte bereits internationale Anerkennung gefunden und unterstützte und beeinflusste in den folgenden Jahrzehnten in der französischen Hauptstadt viele portugiesische Künstler.

Im selben Jahr setzte eine erste Auswanderungswelle von Studenten, Intellektuellen und Künstlern als Reaktion auf den Beginn des portugiesischen Kriegs gegen die Befreiungsbewegungen in den afrikanischen Kolonien und auf die immer enger werdenden Maschen der Zensur im Mutterland ein. Die Exilanten fanden im direkten Dialog mit der europäischen Kunst erst in Paris (die Gruppe KWW, in der sich Lourdes de Castro, René Bertholo, Gonçalo Duarte, José Escada mit Cristo und Jan Voss organisiert hatten, außerdem Vasco Costa, Jorge Martins und Manuel Baptista) und München (Costa Pinheiro), dann in London (außer Paula Rego arbeiteten dort die Bildhauer Alberto Carneiro und João Cutileiro, der Graphiker Bartolomeu do Cid und die Maler João Vieira, Ângelo de Sousa, Eduardo Batarda, António Sena und Menez) Anschluß an die zeitgenössischen Strömungen. Verstärkte Rückwirkungen auf die innerportugiesische Situation brachten die neuen Impulse seit Ende der sechziger Jahre. Zum ersten Mal schufen jetzt die politischen und wirtschaftlichen Veränderungen unter dem Salazarnachfolger Marcelo Caetano die Voraussetzungen für einen internen Kunstmarkt, auf dem ein wachsendes Kunstpublikum in neu eröffneten Galerien die Werke der Avantgarde kennenlernte. Erste professionelle Kunstkritiker lenkten außerdem in der Presse die Aufmerksamkeit auf die Kunstszene.

In Portugal selbst erarbeitete Ansätze öffneten die Kunstproduktion den neuen Phänomenen der Performanz (*performance*) und Installation. Alberto Carneiro (*1937) begann mit seinem «Manifest für eine ökologische Kunst» 1969 seine radikale Konzeptualisierung einer *land* und *body art* zu einer Zeit, in der Richard Long und Hamish Fulton sich gerade erst anschickten, die traditionelle Bildhauerei in Frage zu stellen. Bis heute arbeitet Carneiro in ständiger Grenzüberschreitung zwischen Skulptur und Installation an einer künstlerischen Integration orientalischer Spiritualität. Helena de Almeida (*1934) inszeniert in Photographie, Zeichnung und Malerei, mit denen sie teilweise in den Raum übergreift, ihren eigenen Körper und seine Gesten. Wie ihre Werke werden auch Ana Vieiras (*1942) atmosphärisch dichte und bedrängenden Installationen von einer spezifisch femininen Weltsicht getragen. Die portugiesische Malerei markiert ab jetzt analog zur internationalen Situation Einzelpersönlichkeiten, die jeweils individuell auf die aktuellen Problematiken

reagieren. Eigenständige Positionen erarbeiten sich unter anderen Joaquim Bravo (1935-1990), Ângelo de Sousa, Álvaro Lapa (*1939) und Palolo (*1946). Endlich gelang auch in der Bildhauerei der Bruch mit den offiziellen Praktiken einer Pseudo-Moderne. Nach einem völlig isoliert dastehenden, 1953 von Jorge Vieira entworfenen abstrakten «Monument für den unbekannten politischen Gefangenen» wagte es 1971 João Cutileiro, für einen offiziellen Auftrag eine respektlose Gliederpuppe aus grob zurechtgeschliffenen, verschiedenfarbigen Marmorteilen als Dom Sebastião ohne Sockel auf einen öffentlichen Platz in Lagos zu stellen. Der Jüngling in Rüstung ironisierte nicht nur das traditionelle Bild eines mythisch verklärten, portugiesischen Königs, er wirkte auch als spöttisches *Aperçu* zu den unzähligen, staatlichen Denkmälern, mit denen in den vorangegangenen fünfzig Jahren Portugals Plätze und Gärten bestückt worden waren. Diese Figur bezeichnet den Beginn eines technisch revolutionierenden Umgangs mit dem einheimischen Material Marmor, den Cutileiro in den frühen achtziger Jahren an seine zahlreichen Schüler weitergeben sollte. Mit der Bohrmaschine und der Diamantscheibe erarbeiteten Pedro Croft, Sérgio Taborda, Rui Matos, António Matos, Manuel Rosa und andere Bildhauer eine neue Ästhetik.

Der endgültige Bruch — Portugals aktuelle Kunst am Rande Europas

Die Euphorie nach dem Militärputsch, der 1974 die längst von innen ausgehöhlte Diktatur aus dem Sattel hob, revolutionierte das Verständnis der künstlerischen Tätigkeit. Drei Jahre lang brachten öffentliche Interventionen von Künstlern der verschiedensten formalen Richtungen mit großen Wandbildern, gemeinsamen Malaktionen, Performanzen, Installationen und einer auch in die Provinzen ausstrahlenden, pädagogischen Dynamisierung die Kunst auf die Straße und unter das Volk. 1977 versuchte die Ausstellung «Alternative Zero», die der Künstler, Filmregisseur, Kunstkritiker und Beuysfreund Ernesto de Sousa (1921-1989) organisierte, die Möglichkeiten der Kunst von Grund auf in Frage zu stellen. Sie leitete eine Neubewertung des künstlerischen Selbstverständnisses ein, stellte die vorderste Linie der portugiesischen Avantgarde auf dem Höhepunkt postmoderner Konzeptkunst und *Minimal Art* vor und propagierte neue interdisziplinäre, künstlerische Praktiken in Verbindung mit Theater, Video und Musik. Eine Reihe von Gruppenausstellungen und neue nationale Biennalen gaben in den folgenden Jahren den nachdrängenden jungen Künstlern Gelegenheit, ihre Werke einem größer werdenden Publikum vorzustellen. 1983 eröffnete das *Centro de Arte Moderna* (CAM) der Gulbenkianstiftung, das die erste ständige Ausstellung portugiesischer Kunst des 20. Jahrhunderts beherbergt, und ermöglichte mit den Retrospektiven von Amadeo Souza Cardoso und Almada Negreiros der neuen Generation eine Revi-

sion der portugiesischen frühen Moderne. Im selben Jahr leitete die Ausstellung «Depois do Modernismo» die Auseinandersetzung mit der Postmoderne und eine Rückkehr zur Malerei ein. Damit schlossen die portugiesischen Künstler zumindest theoretisch mit der internationalen Kunstszene auf. Als Symbol dafür läßt sich die Beteiligung von Julião Sarmento an der Dokumenta 7 begreifen, der ersten portugiesischen Präsenz nach Vieira da Silva, die in den fünfziger Jahren nach Kassel eingeladen worden war. Julião Sarmento gehört neben José de Guimarães, Pedro Cabrita Reis, Leonel Moura und dem jungen, an der Düsseldorfer Akademie ausgebildeten Bildhauer Rui Chaves zu den wenigen Portugiesen, denen der Sprung in den internationalen Kunstmarkt gelungen ist. Daß alle anderen Künstler aus der vielfältigen und durchaus sehenswerten portugiesischen Kunstszene der achtziger und neunziger Jahre im Ausland unbekannt bleiben, stellt eines der Probleme der zeitgenössischen portugiesischen Kunst dar. Nach dem Boom der achtziger Jahre, in denen zahlreiche neue Galerien die Zirkulation der portugiesischen Kunstproduktion im Inland erleichterten, wirkte sich der Mangel an institutionellen, nichtkommerziellen Ausstellungsräumen (neben CAM/Gulbenkianstiftung erst seit 1988 das Museu Casa Serralves in Porto, seit 1993 das Centro Cultural de Belém und Culturgest, beide in Lissabon) und vor allem das Fehlen einer kohärenten Kulturpolitik als Hemmschuh für die Entwicklung der portugiesischen Kunst aus. Selbsthilfefaktionen führten zu kurzlebigen, aber produktiven Künstlergruppen, die wiederholt gemeinsam ausstellten.⁵ Diese Praxis nehmen zur Zeit die jüngeren Künstler wieder auf, indem sie ihre oft kritischen (Video-)Installationen in marginalen Räumen selbst inszenieren.⁶ Sie haben besonders mit der chronischen Krise des Kunstmarkts zu kämpfen, die seit Ende der achtziger Jahre viele der unabhängig arbeitenden Künstler wie vor 1974 dazu zwingt, neben der künstlerischen Karriere als Lehrer, Kunstkritiker und Designer oder in kulturellen Institutionen ihren Lebensunterhalt zu verdienen.

Zur Frankfurter Buchmesse 1997 mit dem Schwerpunktthema Portugal werden einige Ausstellungen dem deutschen Publikum wenigstens ein paar der aktuellen portugiesischen Künstler vorstellen, und es wird vor allem ein erster Zugang zur interessanten portugiesischen Photographie unseres Jahrhunderts vermittelt werden. Doch die weitaus größere Zahl der Künstler wird weiterhin nur in Portugal zu sehen sein. Hier lohnt es sich, auf Entdeckungsreise zu gehen, und sei es nur, um über die auffallend große Zahl von Künstlerinnen zu staunen. Neben Vieira da Silva, der

⁵ Wichtigste Ausstellung war 1986 «Arquipélago», in der Cabrita Reis, Pedro Calapez, José Pedro Croft, Rui Sanches, Rosa Carvalho und Ana León zusammen ausstellten, Künstler, die anschließend ihre individuellen Karrieren begannen.

⁶ Beispielsweise «Display Greenhouse», die der junge Künstler Paulo Carmona 1996 organisierte.

großen alten Dame der Abstraktion, vertreten Paula Rego, Graça Morais und die im vorigen Jahr gestorbene Menez, aber auch weniger prominente Namen wie Ilda David, Helena Lousinha und Ana Marchand verschiedene Facetten der Neuen Figuration. Graça Pereira Coutinho nimmt den Faden der atmosphärisch/metaphorischen Installationen Ana Vieiras wieder auf, an den in unterschiedlicher Weise auch Ana Leonor Madeira Rodrigues, Fernanda Fragateiro, Elisabete Mileu und Catarina Baleiras anknüpfen. Individuelle Positionen haben sich Ana Vidigal und in der jüngeren Generation João Salema, Mimi, Marta Wengorovius und Fátima Mendonça erobert. Noch länger wäre natürlich die Liste der Künstler, die mit ihren Werken auch jenseits der portugiesischen Grenzen bestehen könnten. In den Galerien, Ausstellungsräumen und Ateliers am Rande Europas warten sie auf ihre Chance.

Auswahlbibliographie

- Almeida, Bernardo Pinto de (1993): *Pintura portuguesa no século XX*, Porto: Lello e Irmão (überarbeiteter Text von 1986).
- Carlos, Isabel (1995): «Sem plinto, nem parede: anos 70-90», in: Pereira (1995: III, 638-649).
- Chlumsky, Milan (1997): «Lissabon — Finis terrae der Kunst?: die Künstler in Portugal suchen ihren Anschluß an die internationale Szene», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. September 1997, S. 42.
- França, José Augusto (1954): *Amadeo Souza Cardoso: o português à força*, Lisboa: Bertrand.
- França, José Augusto (1967): *Oito ensaios sobre a arte contemporânea*, Lisboa: Bertrand.
- França, José Augusto (1974): *A arte em Portugal no século XX: 1911-1961*, Lisboa: Bertrand.
- Gonçalves, Rui Mário (1980): *Pintura e escultura em Portugal: 1940-1980*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa (Biblioteca Breve).
- Melo, Alexandre / Pinharanda, João (1986): *Arte contemporânea portuguesa / Portuguese Contemporary Art*, Lisboa: Verlag der Autoren.
- Pereira, Paulo (Hrsg.) (1995): *História da arte portuguesa*, 3 Bde., Lisboa: Temas e Debates.
- Pinharanda, João (1995): «O declínio das vanguardas», in: Pereira (1995: III, 593-637).
- Rosenthal, Gisela (1993): «Almada Negreiros: ein portugiesischer Futurist», in: *Arcada: portugiesisch-deutsche Zeitschrift für Information und Kultur* 5/11, S. 4-8.

- Rosenthal, Gisela (1994): «Zufällige Kontakte und bewußt gesuchte Begegnungen: zur Rezeption deutscher Kunst in Portugal», in: *Zeitschrift für Kulturaustausch* 44/2, S. 201-208.
- Rosenthal, Gisela (1997): *Vieira da Silva 1908-1992: auf der Suche nach dem unbekannten Raum*, Köln: Benedikt Taschen.
- Silva, Raquel Henriques da (1991): «Percursos da Modernidade (1800-1990)», in: *História das artes plásticas*, Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda; Europália 91, S. 99-128.
- Silva, Raquel Henriques da (1995): «Sinais de ruptura: 'livres' e humoristas», in: Pereira (1995: III, 369-405).